

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483

THOMAS BERNHARD, *EIN ALPENBECKETT*?

Riccardo Morello

La sollecitazione del titolo – Thomas Bernhard come “Beckett alpino”, un Beckett di estrazione continentale – proviene da Martin Esslin, uno dei più importanti studiosi di teatro degli anni 60 che per primo introdusse in un suo celebre saggio¹ il termine “teatro dell’assurdo”. Ho conosciuto casualmente Martin Esslin nel 1998, in occasione di una sua visita a Torino per una conferenza su Karl Kraus e i media alla quale era presente Cesare Cases. Martin Esslin (6 giugno 1918-24 febbraio 2002) si chiamava in realtà Gyula Pereszlényi – un giovane attore, ebreo ungherese, riparato nel 1938 in Inghilterra dal Belgio, dove l’*Anschluss* lo aveva sorpreso nel corso di una *tournee*. All’inizio aveva lavorato, come altri emigrati, facendo il doppiatore, prestava la propria voce ai nazisti tedeschi nei film di propaganda. Dopo la guerra aveva continuato a lavorare alla BBC, diventando un alto dirigente della tv inglese, il grande amore della sua vita però era il teatro, di cui fu critico raffinato e influente. La premessa è necessaria, perché esiste un rapporto sotterraneo complesso, fatto di affinità, reciproci influssi e rimandi culturali tra il mondo “tedesco”, o meglio mitteleuropeo, e un autore come Samuel Beckett, per decenni considerato esponente dell’“avanguardia” – si pensi alle pagine di Adorno a lui dedicate – e quindi di un ‘arte di rottura’, di opposizione che mira alla messa in discussione, allo scandalo. È una collocazione “scomoda”, analoga a quella assunta da Thomas Bernhard (1931-1989), autore austriaco appartenente ad una generazione successiva a quella di Beckett – scomparso prematuramente, proprio nello stesso anno del premio Nobel irlandese. Cercherò di tracciare qualche linea di collegamento tra la drammaturgia di questi due autori, diversi per collocazione culturale e personalità, ma anche per moltissimi versi simili tra loro.

In una scena di *Aspettando Godot* c’è una battuta di Pozzo a Lucky “Pensa porco! Pensa”, un invito reiterato inserito in una scena surreale

¹ M. ESSLIN, *Theatre of the Absurd*, London, Doubleday and Company, 1961.

che ridicolizza il pensiero filosofico a fenomeno da circo o da baraccone. Il discorso di Lucky in effetti segue una sorta di schema triadico di matrice idealistica che tuttavia non approda poi ad alcun risultato se non una totale disgregazione del pensiero stesso.

Già in passato Beckett si era preso gioco del pensiero filosofico accademico all'inizio degli anni trenta alla *Modern Language Society* di Dublino, quando aveva letto una prolusione riguardante un inesistente scrittore francese, di nome Jean Du Chas, fondatore del movimento del "Concentrismo". Tutto inventato ma reso plausibile dal linguaggio utilizzato, molto simile al monologo di Lucky, col suo concentrato di pedanteria, astrusità e noia.

Questo intento critico denigratorio rispetto alla tradizione occidentale di pensiero accomuna sicuramente Beckett a Thomas Bernhard: si pensi ad alcuni testi teatrali di quest'ultimo come *Immanuel Kant* – in cui è molto evidente l'intenzione parodistica e derisoria rispetto alla filosofia accademica – o all'ironia canzonatoria dei luoghi comuni, del gergo intellettualistico, quello per intenderci della filosofia in pillole, delle formule stereotipate, che troviamo a piene mani nell'opera dello scrittore austriaco ("Il mago del Nord e l'idiota del sud")².

In Beckett emerge il rovesciamento – oserei dire blasfemo – del cogito cartesiano "Fallor ergo sum", "Sbaglio, quindi sono". Tutta l'esistenza non è che errore, approssimazione, ambiguità³.

In entrambi gli autori troviamo la stessa compiaciuta irrisione della supposta razionalità del reale. Il loro è un teatro filosofico e nello stesso tempo antifilosofico, estremamente critico nei confronti della pretesa della filosofia moderna di racchiudere il mondo in una rete di concetti univoci. Nella cultura austriaca del primo Novecento vi sono già tutti gli elementi di questa critica dei fondamenti:

"I filosofi sono dei violenti che vogliono mettere la camicia di forza al mondo" (Robert Musil). Una figura fondamentale nel suo rapporto col mondo anglosassone è Ludwig Wittgenstein l'autore del *Tractatus logicus philosophicus*, che in Bernhard spesso viene evocato, citato, parafrasato ed ha anche un pendant grottesco nella figura del "nipote" folle e geniale di lui, incontrato durante un soggiorno in ospedale, di cui ci racconta uno dei libri più belli di Bernhard – *Wittgensteins Neffe* (Il nipote di Wittgen-

² K. HOFMANN, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München, DTV, 1991, p. 129

³ Cfr. M. OPHÄLDERS, "Pensa, porco! (pausa)". *La filosofia sul palcoscenico di Samuel Beckett*, in *La filosofia a Teatro* a c. di A. Costazza, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 263-282.

stein), una sorta di geniale confronto con l'illuminismo, parafrasi di uno dei capisaldi della critica moderna al diletterismo che è *Il nipote di Rameau* di Diderot.

In Beckett emerge spesso il problema del rapporto tra forma e idee “Mi interessa la forma delle idee anche se non ci credo. In Agostino si può trovare una frase meravigliosa: ‘Non disperare, uno dei ladroni venne salvato. Non gioire, uno dei ladroni venne dannato’”⁴. Tale frase ha un pendant in Godot “uno dei piedi di Estragon è benedetto, l'altro dannato”. Come nel caso dei due ladroni della croce. L'ironia blasfema di Beckett è il frutto di questa fascinazione per una contraddizione simmetrica che il Logos non riesce a concepire perché per la logica corrente è un paradosso. Questo aspetto ossimorico è continuamente presente in Beckett ed anche in Bernhard. È l'*einanderseits / andererseits* rimarcato dal pensiero bernhardiano e sottolineato da A.G. Gargani nel suo saggio su Bernhard *La frase infinita*⁵ e che Gargani fa risalire appunto al pensiero di Wittgenstein e alla critica all'idealismo proprio della cultura austriaca. Questa messa in discussione si esercita attraverso una capillare critica logico-linguistica degli automatismi della parola.

Alcuni esempi in Beckett da *Finale di partita*:

“Tu credi nella vita futura”. “La mia lo è sempre stata”.

“Ci sono tante cose terribili”.

“No, no non ce ne sono più tante”⁶.

Tutto il teatro di Thomas Bernhard è, sull'esempio di Beckett, un teatro di parola che serve a dimostrare l'assoluta vacuità e insensatezza della parola umana, a smascherare l'intento comunicativo come infernale meccanismo di tortura, sadico e distruttivo.

Fondamentale è la messa in discussione della presunta totalità e universalità del concetto filosofico.

Beckett: “Non aveva senso accumulare informazioni, raccogliere nozioni. Ogni tentativo di conoscenza mi sembrava sfociare nel nulla. Quello che dovevo fare era indagare sul non conoscere”⁷. Che è poi la

⁴ S. BECKETT, *Teatro* a c. di P. Bertinetti, trad. it. di C. Fruttero, Torino, Einaudi Gallimard, 1994.

⁵ A. G. GARGANI, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Bari, Laterza, 1990.

⁶ S. BECKETT, *Teatro*, p. 112-113.

⁷ Cit. in *Ophülders*, p. 274.

via maestra dell'arte moderna, quella satirica: l'unica conoscenza possibile è ex negativo. La strada che si apre all'arte moderna è lo stupidario di Flaubert, il *Dictionnaire des idées reçues* e *Bouvard et Pécuchet*. Già Schiller aveva considerato la satira – il tentativo di vendicare la natura conculcata dalla civiltà – come la strada più importante dell'arte sentimentale della modernità.

Di qui uno dei temi fondamentali del teatro beckettiano e bernhardiano: inventariare l'assurdo perché “Niente è più grottesco del tragico”. Si riafferma l'interscambiabilità tra tragedia e commedia ed anche tra felicità e infelicità “Niente è più comico dell'infelicità” (*Finale di partita*).

Esslin ha parlato di “catarsi” comica riguardante non le “passioni”, come nel caso classico della tragedia, ma le “illusioni” (vale a dire il senso della vita, la felicità, la possibilità della perfezione e della pienezza). Il teatro di Beckett – come quello di Bernhard – è un teatro che sbeffeggia e mette continuamente in discussione le certezze in cui l'umanità si crogiola, i luoghi comuni, gli alibi intellettuali (anche e soprattutto dell'Intelligenza). Tutte le mode, i “cosiddetti” grandi personaggi, i grandi libri vengono rivoltati come calzini che spesso mostrano impietosamente le loro toppe e i loro rammendi, anche i “cosiddetti” grandi sentimenti mostrano il loro (doppio) fondo miserevole, il loro strascico inevitabile di egoismi, doppiezze, meschinità.

In *Alte Meister* (Antichi Maestri), uno dei più bei romanzi di Bernhard, lo sgretolamento delle certezze investe anche la sfera dell'arte, alla quale il protagonista si aggrappa, illudendosi che essa possa contribuire a lenire le sue sofferenze. Ma non esiste arte consolatoria, come non esiste la perfezione, perché anche gli antichi maestri esposti al *Kunsthistorisches Museum*, ad un esame più severo, rivelano anch'essi limiti e imperfezioni. La maniacale ricerca dei difetti che possono minare la compiutezza dei capolavori trasforma inoltre il geniale critico d'arte in una sorta di clown e mostra impietosamente l'origine umana troppo umana della sua passione: la solitudine, la disperazione per la perdita di una persona cara. La tragedia individuale, il dolore, non trovano ascolto, anzi sembrano riecheggiare in un mondo sostanzialmente sordo e ostile, in cui il tragico degenera in comico, perché non c'è intelligenza in grado di resistere alla stupidità. Se, come sosteneva Robert Musil la stupidità in qualche modo si identifica con le guance rosee della vita e con la salute, allora l'intelligenza rischia fatalmente di degenerare in illusione, abbaglio, “abbacinamento”.

Esslin ha catalogato tre tipologie possibili di risata:

- Amara risata etica ride di quel che non è buono
- Sorda risata intellettuale ride di tutto quel che non è vero
- Cupa risata dianoetica ride di se stessa, di tutto quel che è infelice.

Il teatro di Beckett (e di Bernhard) mira naturalmente ad ottenere soprattutto la terza, e appare perciò in contrasto non solo con la razionalità cartesiana, ma anche col sublime patetico schilleriano e persino con la coscienza politicamente impegnata del teatro epico brechtiano. Esso contempla qualcosa di terribile (tragico) che però in quanto tale risulta nel contempo anche comico.

Sia Beckett che Bernhard mettono in luce la vacuità del mondo, destituiscono di valore ideologie e costruzioni intellettuali, fedi consolidate e certezze più o meno salde mostrandone l'interscambiabilità.

Nella sua prosa *Goethe schreibt* (Goethe muore) 1982, Bernhard si prende gioco dell'agiografia che fiorisce intorno ai grandi personaggi della storia della cultura. Mentre secondo la tradizione il poeta tedesco prima di spegnersi nel 1832 all'età di 83 anni avrebbe pronunciato la celebre frase "mehr Licht" ("più luce"), egli insinua il dubbio che i testimoni abbiano travisato le parole del poeta il quale in realtà avrebbe detto, molto più verosimilmente, "mehr nicht" ("basta così").

Di fronte all'insensatezza del tutto – "Wir haben mit lauter Idioten zu tun!", ("Abbiamo a che fare con autentici idioti!")⁸ – tentare di comunicare, come fanno incessantemente i personaggi di questo teatro, diventa un meccanismo comico irresistibile, qualcosa di involontariamente comico e sostanzialmente tragico. Coppie di opposti, personaggi logorroici e dittatoriali accoppiati a laconici masochisti, continuano incessantemente a ripetere processi comunicativi destituiti di senso, in cui è l'elemento iterativo, l'abitudine, quel che davvero viene evidenziato. *Die Macht der Gewohnheit* ("La forza dell'abitudine") è il titolo significativo di una delle pièce di Bernhard.

In un passo Beckett afferma che "la vita non è che una successione di abitudini" ossia di compromessi tra un soggetto fittizio (a sua volta plurimo e scisso) e gli innumerevoli oggetti ad esso correlati – i requisiti di scena, gli oggetti di cui è popolato il suo teatro, coi quali i personaggi armeggiano, giocano e si intrattengono. Lo stesso accade in Bernhard.

Beckett parla del *continuum* dell'esistenza dominato dalla noia della ripetizione, interrotto da periodi di transizione – le "zone a rischio" della vita,

⁸ K. HOFFMANN, *Aus Gespräche mit Thomas Bernhard*, p. 15.

quando la noia della vita è squarciata dalla sofferenza dell'esistere, periodi fecondi di piena consapevolezza che tuttavia mettono a rischio la tenuta degli individui esponendoli al pericolo del suicidio, dell'autodistruzione.

Il tema del suicidio – parlato, minacciato realizzato – è presente in entrambi gli autori con grande evidenza.

In entrambi affiora l'idea della poesia come antitesi alla metafisica, la costruzione di mondi alternativi a quello reale come “gioco”, ancora di salvezza, tentativo di tenere in scacco la morte, nella consapevolezza espressa da Bernhard che “es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt” (“tutto fa ridere se si pensa alla morte”)⁹. Le parole vengono usate come estrema difesa contro la terribilità della realtà: “Bisogna dire delle parole fino a che ce ne sono”¹⁰ anche se questo tentativo è destinato perennemente al fallimento e alla frustrazione:

“Am Ende sind wir vor allem von diesen sogenannten großen Geistern und von diesen sogenannten Alten Meistern alleingelassen”

“Alla fine siamo piantati in asso soprattutto dai cosiddetti grandi spiriti e dai cosiddetti grandi maestri”¹¹

“Was die Schriftstelle schreiben ist ja nichts gegen die Wirklichkeit”¹²

“Ciò che gli scrittori scrivono non è niente rispetto alla realtà”.

Anche la sinergia tra le “arti sorelle” – pittura e musica – è una caratteristica di entrambi.

Soprattutto la musica, arte perfettamente intelligibile e nello stesso tempo inesplicabile, “esatta” e contemporaneamente sfuggente, al limite del dicibile. In entrambi troviamo la ricerca di quel silenzio di fondo, di quella presenza-assenza sottesa a tutte le cose. La critica ha sottolineato il carattere “musicale” della loro prosa¹³. Beckett, come Bernhard che iniziò a cimentarsi con la scrittura dopo aver dovuto rinunciare ad una carriera di cantante presso il Mozarteum di Salisburgo, sostiene che occorre trattare la parola recitata secondo le regole della musica. Pensiamo ad esempio al valore della ripetizione in ambito musicale: l'iterazione di una frase in musica, sia essa variata anche in modo minimale, oppure per il

⁹ TH. BERNHARD, *Rede anlässlich der Verleihung des österreichischen Staatspreises*, 4.3.1968.

¹⁰ S. BECKETT, Cit. in *Opbalders*, p. 275.

¹¹ TH. BERNHARD, *Alte Meister*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 191.

¹² TH. BERNHARD, *Heldenplatz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, p. 115.

¹³ L. REITANI, *Thomas Bernhard e la musica*, Roma, Carocci, 2006.

solo fatto di essere dopo nel “tempo”, cambia radicalmente il proprio effetto sull’ascoltatore.

In entrambi gli autori possiamo parlare di una conoscenza profonda della retorica musicale, delle regole dell’armonia e del contrappunto applicate al teatro: il loro senso del ritmo, dei tempi e della costruzione scenica rimandano ad un ambito musicale.

La scrittura di Beckett (e di Bernhard) non tende allo sviluppo organico ma è un sistema di variazioni musicali intorno a un tema che essenzialmente è il tramutarsi del senso in non-senso, della verità nella menzogna, la denuncia delle certezze della cultura come autoinganno e illusione. L’unica forma possibile di verità è la ricerca del nucleo di verità della menzogna, il senso si dà – come ha scritto Gargani di Thomas Bernhard – nell’evento stesso della scrittura e della parola, nella continua ricerca di senso per la nostra e l’altrui esistenza. È proprio in questo “musicale ricadere continuo di una frase sull’altra che Bernhard dà voce al più potente strazio e alla più struggente commozione che si levano dal destino degli uomini”¹⁴. Non per quello che dicono o vogliono dire gli uomini si salvano dalla follia e dall’estinzione (*Auslöschung* titolo dell’ultimo romanzo di Bernhard) ma per il fatto che vengono raccontati. Nessuna frase detta potrà salvare un uomo, ma la scrittura che è la narrazione della sua frase avrà il potere di preservarlo dalla follia e dalla morte. La scrittura è rinuncia ad ogni volontà propria di verità: non volontà comunicativa, ma rovesciamento e destituzione di senso di quel che gli uomini hanno voluto dire e comunicare. La scrittura è il riflesso della verità indiretta e incommunicabile che il destino di ognuno rappresenta.

Tutto ciò mette in evidenza quel profondo nesso tra etica ed estetica che è una tipica cifra della cultura austriaca.

La scrittura è vista come analisi critica, decostruzione di ogni affermazione che pretende di essere espressione di verità. “Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein... Der Wille zur Wahrheit ist der rascheste Weg zur Fälschung... Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar”, (“Tutto ciò che si comunica può essere soltanto falsificazione e contraffazione [...] La volontà di verità è la via più rapida per la falsificazione. Ciò che si descrive rende manifesto qualcosa che corrisponde alla volontà di verità di colui che lo descrive, ma non alla verità, perché la verità

¹⁴ A. G. GARGANI, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, p. XIII.

non è assolutamente comunicabile”)¹⁵. Il riconoscimento che tutte le cosiddette verità sono menzogne trasforma la scrittura in un esercizio critico ininterrotto nei confronti die cosiddetti “fatti”: è quel che Bernhard chiama “die Kunst gegen die Tatsachen zu existieren”, (“l’arte di esistere contro i fatti”). La dissoluzione di tutti i concetti, di tutte le immagini (dissoluzione del *Begriff* e del *Bild*) ironia e scetticismo radicale ricerca di un punto di equilibrio che nello stesso tempo è un punto di fuga e poi un carcere.

Esistere contro la natura significa tentare di resistere alla crudeltà della natura che uccide la vita appena generata, così come uccide la conoscenza che essa concede facendo balenare una tenebra ancora più profonda.

Si tratta di un pensiero radicale, sull’orlo della follia, sempre sul baratro (*Abgrund*), che fa i conti con i lati più oscuri della psiche, con la violenza e la sopraffazione che caratterizza i rapporti umani, contemplando tutto questo con distacco e leggerezza, facendo balenare nel buio disperato del presente qualche lampo rischiaratore di ironia radicale, di *Witz*.

Infine potremmo ricordare che in entrambi gli autori emerge la stessa scelta di critica radicale e rifiuto rispetto alla ristrettezza nazionale dei loro paesi e culture di origine, alle quali tuttavia appartengono profondamente. Una critica di tipo anche politico, ma esercitata da una prospettiva rigorosamente “impolitica”, un rapporto profondo di odio-amore, di appartenenza nella distanza scelta e ribadita sino in fondo, il radicamento in una tradizione teatrale che entrambi hanno contribuito in maniera decisiva a rinnovare dall’interno innalzandola nel contempo a una dimensione universale.

¹⁵ TH. BERNHARD, *Frust*, Frankfurt, Insel, 1963, p. 112.